

Cristina Barbolani

Un jesuita expulso traductor de Monti y de Alfieri. Una aproximación a Antonio Gabaldón

El tema de Alfieri en España, del que me vengo ocupando en estos últimos años, me ha ido familiarizando con el estudio de las traducciones, textos de gran importancia a la hora de analizar la primera etapa de la recepción de cualquier autor en un área cultural diferente. En el caso de Alfieri, al lado de traductores que pertenecen de derecho a la Historia de la literatura española (Hartzenbusch, Cabanyes, Bretón de los Herberos), más de una vez me he encontrado con nombres de segunda fila (Barbolani 1997).

Ninguno, sin embargo, tan desconocido como el de Antonio Gabaldón. “La actividad literaria de Gabaldón se desarrolló después de 1773, y por otra parte ignoramos el lugar y fecha de la muerte y su círculo de amistades; sólo la casualidad puede proporcionarnos una pista para encontrar sus papeles”; con estas escuetas palabras me contestó un sabio historiador jesuita a quien me había dirigido por carta para conseguir algunos datos esclarecedores de los que le suponía en posesión. En aquella carta desde Roma el estudioso añadía, muy amablemente, una serie de noticias “negativas”, es decir, acerca de la inexistencia de este autor en los ficheros de las principales bibliotecas italianas y españolas, prometiéndome, sin embargo, que revisaría personalmente los archivos de esas bibliotecas en cuanto tuviera ocasión.¹

Sobre este jesuita expulso, Antonio Casildo Gabaldón de Villanueva y Martínez Grande de Tribaldos Peñaranda, obraba en mi poder una información, suministrada generosamente por un colega de la Universidad de Valencia, quien la había obtenido, a su vez, de Miquel Batllori.² Dicha información, pues, no sólo era de primerísima mano, sino la única

¹ Carta del R. P. Martínez de la Escalera S. J., fechada en Roma 17.11.98.

² Aprovecho estas líneas para expresar mi admiración y agradecimiento a Miquel Batllori, a quien tuve el privilegio de conocer y tratar hace muchos años.

existente hoy en día. Estuve tentada de abandonar la “aproximación” que me había propuesto realizar a este jesuita casi desconocido. Pero pude superar el desaliento. No se conocía, en efecto, nada más; o, según se mirara, ¡nada menos! que unos datos destinados al tercer volumen del Uriarte-Lecina (de ahora en adelante, me referiré con la sigla U-L 3* a este documento, que considero interesante reproducir en *Apéndice*).

En mi opinión, tal vez valga la pena intentar ensamblar los escasos datos de U-L 3* ya verificados (alguno de ellos por quien esto escribe, tras algunas pesquisas) con los muchos aún pendientes de localización y control. Estos últimos datos se podrán utilizar como hipótesis plausibles para esbozar un perfil provisional —nebuloso pero coherentemente trazado— de este jesuita expulso, a la espera del fiel retrato que futuras averiguaciones podrían dibujar con más nitidez.

Y todo ello a pesar del convencimiento de que no vamos a descubrir ninguna obra maestra de la literatura universal. Los jesuitas expulsos —Batllori *dixit* (Batllori 1966: 496)— contribuyeron evidentemente a la erudición y a la cultura, difundiendo un tipo de enciclopedismo humanísticamente reelaborado; no así en cuanto a creación artística y literaria, en la que ocuparon un lugar francamente modesto [...] Afirmaciones de este tipo, sólidamente apoyadas en un juicio de valor de conjunto, parecen difícilmente discutibles. Sin embargo no están exentas del peligro implícito en todos los esquemas, aun en los más útiles: el de la simplificación. Y cabe optar, desde luego, por la complejidad a la hora de considerar a un autor “menor”, que además no tuvo un papel importante en la difusión de la cultura española, ni protagonizó, que sepamos, polémicos debates en su defensa; pero que, sin embargo, predicó con el ejemplo, pues *fue* a todas luces parte de esa cultura y la representó dignamente.

De hecho una consciente dignidad, o si se prefiere, una digna conciencia de sus propios límites, más allá del tópico de la modestia literaria, preside los tercetos que Gabaldón le dirigió al padre Diosdado como *Respuesta poética*, fechados en Génova el 22 de junio de 1810, que también serán reproducidos en *Apéndice*.³ El mismo Batllori, en

³ Este documento, que perteneció al legajo 707 del Inventario antiguo del Archivo Histórico de la Provincia Canónica de Toledo de la Compañía de Jesús, se encuentra ahora en el mismo Archivo, pero entre los papeles del Padre Diosdado. El archivero Padre Torres García S. J. lo ha puesto en mi conocimiento a través de microfichas. Desde estas líneas le agradezco su apreciada colaboración.

otro momento de su ponderación, aunque se refiera a figuras de mayor relevancia, afirma que “sirvieron más a la propia patria los que como Andrés, Hervás o Arteaga *difundieron en español las corrientes europeas más modernas* [...] que no los anecdóticamente polemistas como Serrano y Llampillas” (Batllori 1966: 552; la cursiva es mía). Bajo esta óptica, precisamente, merecerá ser estudiado nuestro oscuro jesuita.

En los pocos tercetos burlescos que acabamos de mencionar –los únicos versos originales de Gabaldón que conocemos– el deseo de ser valorado en sus méritos reales, que en definitiva sólo él conoce en profundidad, conlleva la autocrítica irónica propia de la inteligencia. “Solo sé yo quien soy, porque me veo”: un verso tan coloquial, que expone una simpleza, resulta obvio y prosaico pero, a la vez, muy trabajado, si nos fijamos bien cómo juega con la acentuación en 4^a, 6^a y 10^a en una serie vocálica dispuesta casi en quiasmo: *o-o-e-ó-e-ó-o-e-e-é-o*. Toda una invitación a desvelar su identidad; si cabe, un ulterior acicate al estudio de su figura de literato de segunda fila.

Así pues, reseñaremos los puntos que nos parecen más interesantes entre los datos que nos indica U-L 3*, siempre teniendo presente que no se trata casi nunca de hechos comprobados, sino de hipótesis plausibles.

Parece oportuno empezar por el principio, que resulta halagüeño: la mención de su *Alfabeto pittorico*. Confieso que su localización –tan afortunada como inesperada por mi parte– en la Biblioteca Real de Palacio en Madrid⁴ ha sido uno de los mayores alicientes para no abandonar mis reflexiones sobre este polifacético jesuita. Este primoroso álbum se encuentra en perfecto estado de conservación y está dedicado por Gabaldón a la reina de España. Ahora bien, esta soberana no puede ser Isabel II, como hace suponer la ficha correspondiente de la biblioteca. El ejemplar que hemos manejado carece de fecha, pero el comunicado al duque de Alcudía que alude a este *Alfabeto* (reseñado en U-L 3* con la letra M) es de 1793, fecha que se corresponde con María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV. Consta de una atractiva colección de grabados, cada uno correspondiente a una letra del alfabeto; de ahí su título. En ellos Gabaldón da rienda suelta a una fantasía curiosa, caprichosa y desbordante, buscando efectos imprevistos. A la última lámina,

⁴ Biblioteca del Palacio Real, signatura III. 1694. Reproducimos en *Apéndice* la dedicatoria.

que representa una Z formada por una figura de guerrero arrodillado tocando una trompeta, incorpora un dístico elegíaco en latín en el que queda afirmado el principio hedonista horaciano común a poesía y pintura, en consonancia con la poética arcádica-neoclasicista que imperaba en esa época en Italia:

“Quod fuit auditu gratum cecinere Poete
Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant”

En un ejercicio de modestia que honra al autor, este *Esemplare per disegnare intagliato da D. Antonio Gabaldón* ya en el propio título afirma inspirarse en los motivos extravagantes (*vaghi capricci*) del grabador italiano Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718). Este artista boloñés –hijo del más famoso Agostino Mitelli que estuvo al servicio de Felipe IV en Madrid– fue al parecer muy apreciado en su época como grabador de pinturas sacras y como creador de dibujos para naipes, figuras caricaturescas y motivos ornamentales cómico-grotescos de gran popularidad. Gabaldón, seducido por el gusto tardo-barroco de rebuscado ornamentalismo, se inspira en Mitelli y concibe su obra como una aportación novedosa al arte del dibujo. Cree que el dominio del dibujo es básico para las demás artes, y que su promoción y divulgación entre la juventud debe ser interés prioritario de todo soberano ilustrado. Así lo expresa en su dedicatoria en italiano, ya mencionada, *Alla Regina di Spagna* (que también reproducimos en el *Apéndice*); en ella el jesuita confía en que el amparo de tan ilustre protectora le pueda garantizar con su prestigio “un felice incontro presso il Pubblico”. Así pues, Gabaldón, como tantos otros jesuitas expulsos, se encuentra en la tesitura de alcanzar algún beneficio económico, poniendo a buen recaudo su talento; pero también, más allá de su interés personal, se inserta plenamente en el ideal educativo que constituía la gran preocupación ilustrada de finales del siglo XVIII (el *Alfabeto pittorico* es de 1793) así como la mejor tradición de su Orden, cuya *Ratio atque institutio studiorum* tanto había influido –y tanto influiría después– en los métodos de enseñanza de toda Europa.

A pesar de la emoción de haberlo encontrado personalmente, prefiero dejar para un historiador del arte tanto la tarea de valorar el contenido figurativo del *Alfabeto pittorico* como la de localizar, del mismo autor, los *Varios tratados sobre pintura y arquitectura en castellano e italiano* mencionados en U-L 3*. Mientras tanto, es oportuno poner de

relieve la competencia y soltura del jesuita en ambas lenguas, imprescindible para la elaboración de estos tratados. Aunque no se conocen las fechas de la mayor parte de los trabajos de Gabaldón, es probable que la escritura no fuera su primera inquietud y apareciera en una fase posterior a las demás aficiones: el dibujo, el grabado, la pintura, la escultura en madera (no en mármol, como se afirma erróneamente en el primer párrafo de U-L 3*; lo desmiente la aclaración que dirige al padre Diosdado: “en mármol yo no he hecho obra alguna”). Tal vez después llegara a simultanear todas estas facetas.

Sea como fuere, su actividad literaria, sin duda posterior al destierro, quedaría marcada por el plurilingüismo. Gabaldón no llegó a organizar sus conocimientos lingüísticos para la elaboración de ninguna gramática, como su conterráneo gran filólogo Hervás y Panduro, con quien cruzó correspondencia (U-L 3*, letra O).⁵ De temperamento más artístico, utilizó las lenguas que conocía para experimentar los mecanismos y las posibilidades expresivas de cada una en el ejercicio versátil de una “poesía” dieciochesca. Desgraciadamente, estos versos resultan imposibles de valorar pues el apartado L de U-L 3* (*Colección de composiciones poéticas originales, latinas, italianas y castellanas*) todavía no se ha localizado. De modo que, para emitir un juicio sobre Gabaldón como poeta original, sólo contamos con la breve *Respuesta poética* antes mencionada. Esos 7 tercetos demuestran ciertamente un correcto uso de la métrica y de los demás recursos expresivos, pero no van más allá –y tampoco lo pretenden– del gracejo ameno y conscientemente prosaico propio de toda poesía de ocasión.

Por las mismas razones –si bien lo lamentamos menos– no será posible valorar su conocimiento del latín, probablemente notable, aunque acaso nada excepcional entre los jesuitas de su época. De hecho, los diálogos latinos escritos para su sobrino (apartado E de U-L 3*) pertenecen a un género didáctico muy cultivado en la tradición eclesiástica, y pudo escribirlos en España, antes de la expulsión. Debíó conocer bien a los clásicos latinos, o al menos cabe suponer en él suficiente competencia en este campo, hasta el punto de traducir del latín al

⁵ Este dato sigue sin comprobar. Hasta ahora las diligentes pesquisas del padre Torres no han podido localizar el nombre de Gabaldón tampoco en el paquete de “41 cartas dirigidas al P. Diosdado Caballero” del Archivo Histórico de la Provincia de Toledo (carta del 1.12.98 desde Alcalá de Henares).

italiano en dos ocasiones. Traduce en prosa italiana a Séneca, autor tradicionalmente vinculado a la cultura española. La traducción de *Ad Helviam matrem, de consolatione* parece especialmente significativa, pues la desdicha del exilio era un tema profunda y tristemente congenial a su condición de jesuita expulso (apartado I). Pero también se atreve a trasladar en endecasílabos libres italianos el *Ars poetica* de Horacio (F), uno de los clásicos latinos más admirados a finales del siglo XVIII, que fue objeto de las prestigiosas ediciones de Didot en Francia y de Bodoni en Italia.

Más interesante resulta su competencia en lenguas vivas, donde aparece inmerso en la cultura coetánea, haciendo de la necesidad, virtud, y rentabilizando la condición de desterrado a través de las traducciones. A pesar de la imposibilidad de localizar casi todos estos datos (tan sólo podemos disponer de A, es decir de la versión de una tragedia de Alfieri) este apartado de Gabaldón como traductor merece algunas consideraciones, aunque provisionales y basadas exclusivamente en los títulos.

Entre tantas hipótesis hay, sin embargo, una certeza. Que Gabaldón manejara con soltura y corrección el italiano, lo podemos comprobar a través de la dedicatoria de su *Alfabeto pittorico* anteriormente mencionado. Esta competencia lingüística le llevará, de modo casi natural, a una interesantísima labor de traducción, con una versión del francés y 6 del italiano (de éstas últimas, 4 son tragedias: 2 de Monti y 2 de Alfieri). No es necesario en este momento insistir sobre el papel de la traducción en el siglo XVIII que estará en el centro de numerosas polémicas; en todo caso, indica un alto grado de europeísmo, y será concebida, esencialmente, como adaptación (Álvarez Barrientos, 1992: 121). Más adelante nos vamos a referir en parte a este criterio adaptador en la única traducción gabaldoniana localizada hasta ahora. Pero también en general conviene recordar al respecto, de acuerdo con el protagonismo que los estudios de literatura comparada otorgan últimamente a la traducción (Lefevere 1995), que las opciones del traducir nos introducen en una poética (Binni 1980), es decir, en esa zona entre poesía y cultura, con todo lo que esto conlleva de ambiente, de clima, de *humus*, de gusto, que hoy en día se considera merecedora cada vez más de ser atendida y estudiada. Y dentro de la poética dieciochesca debe situarse de pleno derecho la figura “menor” del jesuita expulso que es objeto de estas reflexiones.

Gabaldón, versátil y experto versificador, tradujo más versos que prosa. “Versos” en sentido dieciochista, sin duda afines a los originales que él mismo escribió. Tales son los alejandrinos franceses del prolijo *Poema de la Religión* de Louis Racine (1692-1763), que Gabaldón tradujo en verso castellano, aunque no sabemos qué tipo de verso. Recordemos que Louis Racine, hijo del mayor dramaturgo francés, estuvo vinculado, al igual que el padre, a Port Royal, y por lo tanto, la difusión de este poema a través de la traducción de un jesuita supondría una cierta audacia, si consideramos que los años en que Gabaldón vive en Italia son de vivas polémicas en torno al jansenismo (el Sínodo de Pistoia es de 1786). Sin embargo, la actitud “aperturista”, en ocasiones, no debe extrañar dentro de la Compañía, si pensamos, por ejemplo, en la posición de vanguardia que representa el apoyo que los jesuitas concedieron en su sistema educativo al teatro, e incluso al baile; fue jesuita el célebre bailarín francés Menestrier, que cita Arteaga (Molina Castillo 1997: 16). Tampoco hay que olvidar que este poema *De la Religión*, que cuenta con traducciones al castellano de Antonio Ranz Romanillos (1786) y de Bernardo María de la Calzada (1791), formaba parte también del conjunto de la literatura apologética contra los ateístas; la iglesia aceptaba defensores vinieran de donde vinieran y, de hecho, el papa Benedicto XIV en 1743 había alabado el poema de Louis Racine (Racine, Louis 1791: 15).

Del italiano, Gabaldón traduce más que del francés, siempre según U-L 3*. En verso heroico, las *Veglie di Sant'Agostino* de Giovanni Domenico Giulio (1747-1831; autor también de las *Notti di S. Maria Maddalena penitente*), que al parecer se remontan a 1804, si bien la más antigua de las ediciones que hemos rastreado en la Biblioteca Vaticana es la de Bassano, de 1816.⁶ En prosa, traduce las mucho más conocidas *Notti romane* de Alessandro Verri (1741-1816). Los mismos títulos “nocturnos” de las obras traducidas por Gabaldón son indicadores de la preferencia por lo tenebroso y oscuro que se iba abriendo paso en Europa a partir de Young (*Night Thoughts* 1742-45). En las *Notti* de Alessandro Verri, inspiradas en el descubrimiento de las tumbas de los Escipiones (1810), el autor italiano imagina que las sombras de hombres

⁶ En la Biblioteca Vaticana se encuentran varias reediciones (Roma 1825, Napoli 1833, Firenze 1928), además de una traducción al francés de 1826.

ilustres de la antigüedad (Cicerón, César etc.) salen de las ruinas de los sepulcros y discuten solemnemente sobre la grandeza y los errores de la Roma pagana. Es una obra prolija e híbrida en la que se mezclan elementos neoclásicos en las descripciones, con presentimientos románticos en la apología del cristianismo. La traducción de Verri indica las preferencias de Gabaldón en lo ideológico y en lo estético: interés por una moderna literatura apologética cristiana, por un estilo entre neoclásico y romántico, por una cultura que se apasiona por la arqueología que presidió la corte de Pío VI Braschi. Pero no olvidemos tampoco que las *Notti* de Verri tuvieron un éxito inusitado, siendo tal vez el libro más conocido de la época (Giuntella 1984: 11n). Este finísimo olfato de Gabaldón para detectar las tendencias literarias con futuro, debe tenerse también en cuenta a la hora de valorar las razones que lo llevaron a elegir los cuatro textos teatrales que tradujo. Tanto las dos tragedias de Monti como las de Alfieri tuvieron, en efecto, un enorme impacto en los círculos intelectuales italianos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Asimismo, su decisión de traducir el *Aristodemo* de Monti no pudo ser ajena a la controversia que siguió a la primera representación romana de esta tragedia, verdadero acontecimiento cultural del que se perciben ecos interesantes en la correspondencia entre Bettinelli y Tiraboschi (Mari 1988: 264). Acontecimiento que, como es sabido, no dejó a nadie indiferente, aunque pudo ser valorado de distinta forma. Frente a las alabanzas de Tiraboschi, también tenemos constancia de la postura contraria, y tal vez más acorde con el criterio actual. Nos referimos a que el ambiente romano en el que había madurado la tragedia de Monti patrocinaba un neoclasicismo edulcorado y clerical, algo deteriorado con respecto al impulso primero que fundara la *Arcadia*. Así lo describe el crítico Muscetta haciéndose eco de las impresiones de un testigo de excepción, nada menos que Goethe:⁷

“In questa città cosmopolitica (i.e. Roma) la cosa che più colpì il Goethe, proprio dopo la rappresentazione dell’ *Aristodemo* del Monti, fu la meschinità dell’ambiente letterario [...] Non erano più i tempi in cui fu fondata l’Arcadia, quando per l’ultima volta la Chiesa riuscì a dare un indirizzo unitario alla cultura italiana. Ora si trattava di organizzare la resistenza all’avanzata della cultura moderna; e la linea era stata scelta sui ruderi anti-

⁷ Sobre Goethe en Roma véase en particular Scheible (1984).

chi, in nome di una tradizione rinascimentale epurata e corretta. Winckelmann e Mengs, l'abate Zanotti e l'abate Milizia furono i teorici di questo classicismo, archeologico e platonizzante, destinato a edulcorare il neoclassicismo di contenuto illuministico e a ostacolare il progresso verso l'arte moderna che fuori d'Italia era guidato da Lessing e da Diderot, mentre i minori illuministi italiani partecipavano con tutto l'impegno di cui erano capaci. A confondere le idee, non mancavano i gesuiti di sinistra come il Bettinelli, che auspicava Roma come centro di cultura italiana, con blande riforme e illuminato mecenatismo [...] Inglesi e Tedeschi erano contrapposti ai Francesi. Il deista Rousseau era preferito ai materialisti. Al gusto epicureo e libertino si voleva sostituire il gusto idillico, elegiaco e sepolcrale, che andò prevalendo quando Alessandro Verri, strappato dall'ambiente illuministico di Milano, cominciò a scrivere le sue *Notti romane*, ispirate alla scoperta della tomba degli Scipioni sulla via Appia. Non era un caso se la festa dei morti (come notò il Goethe) 'era nel tempo stesso la festa di tutti gli artisti di Roma'" (Muscetta 1953: XVII).

Una valoración más ponderada y más reciente, la de Giuntella, tampoco prescinde de esta visión reductiva:

"Roma settecentesca è, dunque, una città ben diversa dall'immagine che ne riporta qualche svagato visitatore contemporaneo, o che di lontano descrivono i filosofi di Parigi: una città crassamente ignorante e vana, neghittosa e pigra; addormentata e soporifera, come la ritiene Gorani, 'antro del fanatismo', come la dipinge Voltaire. E neppure è così lontana dalla cultura europea del secolo. I carteggi di Alessandro Verri con il fratello Pietro, il cardinale Passionei, del suo collega Querini, o di Onorato Caetani mostrano come possa essere faticoso, ma certo non impossibile rintracciare questi contatti con la letteratura oltremontana" (Giuntella 1984: 12).

No sabemos si Gabaldón estuvo en Roma precisamente en esa época, pero el entorno romano queda reflejado de algún modo en su opción de traductor.

En ese mismo ambiente romano, pero contrastando en parte con él por una vida que rozaba el escándalo, Alfieri había leído sus tragedias, y representado su *Antigone* (1782) interpretando el papel del tirano (Raimondi 1984: 83). También en Roma, la lectura pública de la *Virginia* de Alfieri había suscitado en Monti la ambición de emularlo en el teatro (Bruni 1998: 283). Así pues, el tándem, hoy tan desigual, Alfieri-Monti (traducidos ambos por Gabaldón) representaba lo más avanzado de la producción dramática italiana del momento. En particular

el *Aristodemo* montiano, la tragedia más famosa de la época, fue acogido como la respuesta más válida a las aspiraciones de un teatro italiano digno. Por así decirlo, colmaba un vacío y parecía responder, por fin, a las expectativas de una tragedia equidistante (según palabras de De Sanctis) entre la cantilena de Metastasio y la aspereza de Alfieri. Además, lo que también es importante, esta tragedia de Monti cumplía sobradamente con la preceptiva de la época por su exclusión del erotismo y su carga de ejemplaridad negativa, fundada en la insistencia sobre el motivo del remordimiento que roe al culpable después del delito, con rasgos sombríos y efectismos prerrománticos.

La misma ejemplaridad negativa pudo justificar de algún modo el desenlace nada cristiano del suicidio, propio de las dos tragedias de Monti que tradujo Gabaldón (*Aristodemo* y *Caio Gracco*). Recordemos que, al lado de la moda de lo sepulcral, ya mencionada, que domina tanto en las *Notti romane* como en *Aristodemo*, el suicidio estaba de plena actualidad después del éxito de *Werther*. Así se percibía en la época, y tal afinidad le había sido insinuada al propio Goethe quien, sin embargo, se encontraba entonces en una etapa muy diferente de su producción y no acababa de ver ninguna semejanza entre estos suicidios tremendistas del teatro trágico y el de su joven personaje (Scheible 1984: 232).

Es difícil determinar si nuestro jesuita tradujo antes a Monti o a Alfieri. La carta en la que comenta que está traduciendo el *Agamenón* alfieriano es de 1810, por lo que pudo empezar por Monti. Desde luego, sería ése el orden aconsejable para cualquier aprendizaje: Monti, amén de ser más fácil, resultaba más solemne, gratificante y sonoro, en mayor consonancia con el gusto que predominaba en la época. Y no parece casual que las tragedias de Alfieri que traduce Gabaldón no sean las más famosas ni las más peculiares; si acaso, *Agamennone* y *Oreste* serían precisamente las que tienen cierta afinidad con las de Monti, incluso en los rasgos shakespearianos y en las alusiones a espectros y tumbas, como ha señalado la crítica. Su autor, Vittorio Alfieri, calificaba estas tragedias como *gemelle*, en tanto en cuanto el *Oreste* es continuación del *Agamennone* (ambas se inspiran, como es sabido, en las leyendas de los atridas). Parece lógico, pues, que Gabaldón al emprender sendas traducciones respetara el orden alfieriano de composición. Si fue así, se explicarían mejor sus perplejidades de traductor del *Agamennone*, pues debió ser muy difícil pasar de traducir los versos torneados de

Monti a enfrentarse con los del “terrible” Alfieri.⁸ Tenemos constancia de ello en el testimonio personal reflejado en la carta ya mencionada al padre Diosdado, donde le da cuenta de sus progresos: son palabras en las que la voluntad de traducir a Alfieri aparece como un verdadero “reto”.⁹ Gabaldón se ha enfrentado con un autor que en Italia (y en Europa) se consideraba discutible, polémico y transgresor, y sobre todo “duro”. En cuanto al estilo, era reconocido universalmente como tal; pero también en cuanto a los temas, puede decirse que Alfieri estaba muy lejos de obtener una aceptación incondicional. El papa Pío VI, como es sabido, rechazó que Alfieri le dedicara el *Saul*,¹⁰ y aunque lo hizo con extrema diplomacia, lo lógico es que hubiera percibido el anticlericalismo de esa tragedia. Bien es verdad que Gabaldón está realizando su traducción después de la muerte del gran dramaturgo italiano; como suele ocurrir, la muerte mitifica al escritor más *maudit* y atenúa las polémicas en torno a él. Por otra parte, también parece oportuno recordar que el radicalismo anticlerical de Alfieri se había suavizado bastante al final de su vida, como puede apreciarse en su sátira antivolteriana *L'Antireligioneria*. Asimismo merece la pena destacar, dentro del *Misogallo* –conocido en Europa a partir de 1814 (1ª edición) pero que en parte circuló clandestinamente en años anteriores– el extravagante Epigrama XLIX, fechado *13 maggio 1796*, y titulado *Catalogo dei piedi militanti nella guerra dei deficit regnanti*. En él Alfieri divide la sociedad contemporánea suya en filofranceses y antifranceses; ahora bien, en el último verso resume sus largas enumeraciones afirmando que están coaligados con los franceses *tutti i pessimi [...] del mondo tutto*. Y glosa este verso con la breve nota de su puño y letra “Tutti i pessimi ecc. meno i RR. PP. Gesuiti” (Alfieri 1984: 389). Esta última afirmación resulta curiosa y, por supuesto, de doble filo, muy próxima al sofisma (los jesuitas son, de entre los pésimos, los únicos antifranceses, pero no por eso dejan de ser pésimos) pero en cierto modo indica un aprecio por la

⁸ Alfieri es llamado “terrible” en Leandro Fernández de Moratín (1830, t. II: XLIII).

⁹ Véase el texto de la nota a la carta publicado en nuestro *Apéndice*.

¹⁰ Este episodio quedó grabado en la memoria de Alfieri y relatado en su *Vita* (Alfieri 1977: 207).

Orden.¹¹ Ahora bien, tal vez esta valoración positiva de Alfieri tuvo que ver con las acusaciones más graves de las que eran objeto los jesuitas. El diplomático Nicolás de Azara, en una carta a Floridablanca del 29 de febrero de 1792, hablaba de la Orden, de la que era acérrimo enemigo, en estos términos:

“Los jesuitas, como Usted sabe, después de Mariana han adoptado por principio de su escuela el regicidio, fundándolo en la soberanía del pueblo y lo que nunca habían podido conseguir en Roma se declarase por tan execrable doctrina, acaban de obtenerlo en el tiempo que la Iglesia y los Reinos tenían absoluta necesidad de proscribirla con todas las armas temporales y espirituales” (Gotor 1992: 92).

Se refiere Azara a la justificación del tiranicidio en algunos casos, sostenida por el padre Juan de Mariana (1536-1624), que la divulgó en su obra *De rege et regis institutione libri III*. Recordemos que éste fue precisamente uno de los motivos aducidos a favor de la expulsión de España de la Compañía según el apartado 227 del *Dictamen* de Campomanes:

“La rebelión, la sedición, la resistencia a las podestades legítimas, el regicidio, el tiranicidio y el perjurio, probables en su sistema, son doctrinas familiares en su práctica” (Albiac 1998: 82).

Lo cierto es que Alfieri, dentro de su conocida animadversión contra toda agrupación religiosa, pudo mirar hacia la Compañía de Jesús como mal menor y tal vez con cierta simpatía. Aunque esta extravagante posición no debió ser correspondida o acaso sólo lo fue en medida mínima: pensemos en las famosas cartas de Arteaga que captaron con perspicacia en la tragedia *Mirra* el antiprovidencialismo de Alfieri (Barbolani 1989). Hoy en día tanto Lucien Goldmann como Northrop Frye como Karl Jaspers afirman que lo trágico es incompatible con una concepción cristiana de la vida; a finales del siglo XVIII el mismo criterio se sostenía de modo mucho más pragmático, censurando y condenando algunas tragedias, o su representación (Rossi 1964: 110).

¹¹ Conviene también señalar como Alfieri en su tratado *Del principe e delle lettere* menciona a San Ignacio de Loyola entre los pocos santos en los que es dado reconocer a un *grande uomo* (Alfieri 1996: 325).

Volviendo ahora a la actividad de Gabaldón como traductor, hay constancia, aunque a través de un indicio textual mínimo, de que tampoco nuestro jesuita fue indiferente al debate ideológico del mundo intelectual coetáneo que acompañó la producción trágica de Alfieri. En su traducción del *Oreste*, que termina con la exclamación de Pílates “O terribles/ del cielo airado inevitables leyes!” correspondiente al último verso del original “Oh dura/ d’orrendo fato inevitabil legge!” añade una interesante nota de su puño y letra: “Mi Pílates no es fatalista como el del Alfieri.” Observemos que este escrúpulo no lo había tenido Gabaldón en la anterior escena V, 4 donde en boca de Clitemnestra aparece la sentencia resignada “el hado/ es necesario seguir” que traduce con el equivalente castellano el *fato* de Alfieri. Tal vez Gabaldón consideraba que un “hado”, con el que nos conformamos, es aceptable en medida diferente del hado que suscita el grito dolorido de la exclamación de Pílates, más cercana a una actitud de rebeldía. O, lo que es más probable, el religioso pensó que el fatalismo resaltaba con mayor evidencia en el verso que cierra la tragedia, transmitiendo un mensaje que se grabaría de forma contundente en la memoria de los espectadores. Sea como fuere, lo cierto es que le preocupaba esta mención final del hado horrendo que gobierna las vicisitudes humanas; aunque su fidelidad de traductor no le permitía “cristianizar” la tragedia, sí acudió al término neutro “cielo airado”, sintagma frecuente en la tradición poética castellana, maquillando a los hados helenizantes con una expresión menos claramente pagana. No había sido diferente la actitud apologética cristiana de Monti en su época romana y papal: moldes neoclásicos que camuflaban con elegancia y suavizaban el *pathos* trágico, reinterpretando, como se ha observado, el clasicismo a la manera de las pinturas de Mengs.

En cuanto al texto de esta traducción —el único de considerable extensión que poseemos de nuestro jesuita— hay que apreciar las valiosas observaciones del estudio de Calvo (1998), que la ha transcrito con exactitud y la ha puesto a nuestro alcance. Asimismo comparto sin duda su valoración relativamente negativa al confrontarla, como él lo ha hecho, con otra versión muy superior; parangón que la hace quedar, para decirlo con la fórmula de Croce, como *brutta fedele*. Tan sólo aventuraría algunas observaciones más (aun reafirmando la corrección de esta versión), como la existencia, en ocasiones, de algunos errores que

alteran el sentido,¹² o la importancia de acotaciones que no están en el original (del tipo “con desprecio”, “a parte”), indicio de una preocupación mayor por la puesta en escena; amén de algunos otros rasgos de menor relieve.¹³ Pero no me parece esto lo más importante. Ante la “fealdad” de la traducción tal vez será el momento de preguntarse cómo es posible que el hábil versificador de la *Respuesta poética* se haya conformado con un producto tan endeble como versión española de una obra del tragediógrafo ilustre y admirado. Y esta enésima pregunta nos llevaría a plantear una hipótesis más: la de la provisionalidad de la traducción. En efecto, no faltan indicios de que Gabaldón esperara retocarla en muchos puntos. En el cotejo con el original, por ejemplo, queda claro que el dominio de los recursos expresivos que podemos observar en el monólogo inicial de Electra (I, 1) no se mantiene a lo largo de toda la traducción. Con andadura desigual, Gabaldón va fallando en múltiples ocasiones, a pesar de que, justo es reconocerlo, casi nunca se traicione el sentido. De igual modo, es sintomático que tanto la hipermetría como la hipometría (que de ambas hay en abundancia) de los versos de este *Oreste* castellano vayan aumentando considerablemente según nos vamos adentrando en la lectura. Observemos, también, que la presencia de algunas correcciones hechas sobre tiras de papel pegadas encima de la lección desechada,¹⁴ muy propia de una actitud que cuida la limpieza de la página, no parece ofrecer, desde luego, la presentación más adecuada para un texto definitivo destinado a su entrega a la imprenta. Puesto que casi todos los escritos de Gabaldón están por descubrir, no sería nada extraño que, si nos acompaña la suerte, un día pudiéramos calificar con mayor fundamento empírico este manuscrito como un borrador provisional.

¹² Dos ejemplos sacados de la escena primera del acto segundo: los versos 114-115 *Intanto chiaro/ ne fia il destin d'Elettra* (mientras, nos será claro el destino de Electra) traducido por “entre tanto, luz nos dará el destino de tu Electra” y el verso 139 *il brando io tratterrò* (detendré la espada) traducido por “manejaré la espada”, donde ha confundido *tratterrò* con *tratterò*, es decir el futuro de *trattenere* con el de *trattare*.

¹³ Tal, por ejemplo, la traducción de *colei* (referido a Clitemnestra) con *aquella fiera*, manifestando así un claro rasgo misógino.

¹⁴ Folios 29 r, 34 v, 36 v del manuscrito (pp. 36, 44, 46 de la transcripción de Calvo Rigual).

Con la misma sensación de provisionalidad concluye también este primer intento de aproximación a la figura atractiva y sugerente de un jesuita expulso; intento que ha pretendido tan sólo desbrozar un campo todavía inexplorado y abrir un posible camino para futuras investigaciones.

APÉNDICE

I U-L 3* (*Datos provenientes de Miquel Batllori*)

Gabaldón (de Villanueva y Martínez Grande de Tribaldos Peñaranda) Antonio Casildo.

Nació en Villamayor de Santiago (Cuenca) del Priorato de Uclés el 9 de abril de 1748, y habiendo entrado en la provincia de Toledo el 1º de febrero de 1763, le alcanzó el decreto de destierro estudiando Filosofía en el Colegio de Murcia. En Italia se dedicó a la literatura y bellas artes, y fueron muy estimados varios cuadros suyos, y no pocas esculturas en madera, mármol y bronce. Vivía el año de 1815.

1. Alfabeto Pittorico secondo y Vaghi Capricij del Miteli ovvero esemplare per disegnare intagliato da D. Antonio Gabaldon. En fol. mayor, de 24 láminas correspondientes a las 24 letras del alfabeto, dibujadas a capricho con 1ª hoja ded.^a de Génova (1789) a la Reina de España.
- A Orestes: Tragedia de Alfieri traducida en verso castellano del italiano de Alfieri. En 4º. Valencia, Univ. ms. 65.
- B Agamemnon: Tragedia traducida en verso castellano del italiano de Alfieri. En 4º.
- C Aristodemo: Tragedia italiana de Monti traducida al español en verso. En 4º.
- D Cayo Graco: Tragedia traducida del italiano de Monti en verso castellano. En 4º.
- E Antonii Gabaldon Hispani, Dialogi in usum sui ex fratre nepotis. En 4º.
- F L'Arte Poetica d'Orazio tradotta in versi sciolti italiani. En 4º.
- G El Poema de la Religión, de Racine, traducido del francés al castellano en verso. En 4º.
- H Noches Romanas junto al Sepulcro de los Scipiones: Traducción del italiano al español. En 4º.
- I Epistolae Senecae in Corsica exulantis ad suam matrem Helviam annotatae et italice translatae. En 4º.
- J Las Vigilias, o Noches de San Agustín, traducidas del italiano al castellano en verso heroico. En 4º. Las llama "escritas, y muy bien, por un autor incógnito"; pero, sin duda, son "Le veglie di San Agostino [...]" que a lo menos desde el año de 1804, aparecen impresas con el nombre de su verdadero autor, el P. Juan Domingo Giulio.

- K Varios Tratados sobre pintura y arquitectura en castellano e italiano. En 4°.
- L Colección de composiciones poéticas originales, latinas, italianas y castellanas. En 4°.
- M Comunicado al Duque de Alcudia, remitiéndole su Alfabeto Pittorico. Génova, 15 de Abril de 1793, Antonio Gabaldón. En fol., 2 hs.
- N Carta al P. Diosdado Caballero. Génova 5 de 8bre de 1810. Antonio Gabaldón. En fol. 2 hs. Inclúyete una "Elegía" en tercetos castellanos al mismo Caballero, y la habla de varias obras suyas (Arch. Tol., n. 707). "Mi Agamenón está ya en el acto 4º, y me va saliendo menos mal que yo no pensaba." La "Elegía" es una "respuesta poética" al cap. bibliogr. que le dedica Diosdado (pero la fecha que yo vi es 22.6. 1810). Esto último anotado a mano por el Padre Martínez de la Escalera.
- O Tres cartas al P. Lorenzo Hervás: fechas del Toboso 26 de Marzo, 2 de Abril y 10 de Mayo de 1800. En 4°. Cada carta 2 hs. (ibídem).

II. *Respuesta poética (Datos provenientes del Archivo histórico de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús, facilitados por el R. P. José Torres García, a través de microfichas)*

A Dn Ramon Diosdado

Franca

Roma

(Esto aparece en la pág. 1; en la siguiente pág. 2 se lee:)

E-4A: 42

Genova 22 de Junio 1810

Respuesta poetica al Capitulo

Gavaldon Antonius

No se puede estender, ni esprimir con elogio ni con mayor propiedad de terminos, ni con mejores frases. Ojala que yo me mereciera los epitetos que me dispensa su pluma inimitable! Agradezco, no obstante, sus favores, bien que no los merezca. Borre Vd aquel sive marmorea, porque en marmol yo no he hecho obra alguna.

Erudito, y gentil, Señor Diosdado,
 Despues, que recibí su amable carta,
 Si bien que yo soy flaco, estoy hinchado,

Y tan hinchado estoy, que no me harta
 De verme, que soy algo, siendo nada:
 Tantas cosas de mí dice, y ensarta,

Con su pluma divina enzucarada,
 Que juzgo ya de ser con mis pinceles
 (Convenga aquí la risa, y carcaxada)
 Algun quilate mas que el mismo Apeles:
 Y no solo pintor, mas un poeta
 Con coturno, trombon, y cascabeles.
 Mas a mi la conciencia no me inquieta,
 Ni pretendo, ni quiero, ni deseo
 Me estimen por trombon, si soy trompeta.
 Con su estilo meliflúo, y con su aseo,
 Con su pluma feliz, y dulce encanto
 Me hace ver ser galán, quando soy feo.
 Que no puede un Doctor, que es docto tanto?
 Solo yo sé quien soy, porque me veo.
 Dios guarde a Dn Ramon, como deseo.

Antonio Gavaldon

- P. S. La presente no merece respuesta, no ocurriendo alguna novedad. Mi Agamenon esta ya en el acto 4º y me va saliendo menos mal, que yo no pensaba. Iterum vale.

(Al margen izquierdo de la misma hoja aparece esta nota:)

Las laminas de Ruedo (Buedo?) no han llegado aun, ni las ha trahido, quien Vd me decía en la suya. informese, quien tiene estas láminas, y haga lo posible, para que lleguen a mano del propietario.

III. Dedicatoria de ALFABETO PITTORICO/ SECONDO I VAGHI CAPRICCI DEL MITELI/ OVVERO/ ESEMPLARE PER DISEGNARE/ INTAGLIATO/ DA D. ANTONIO GABALDON (Biblioteca del Palacio Real III.1694)

ALLA REGINA DI SPAGNA SIGNORA

Il gran zelo, con cui la VOSTRA MAESTÀ ha promosse sin'ora e protette le Belle Arti, mi stimola a consecrarle queste mie qualunque siano Fatiche. L'oggetto dell'Opera, che nel suo genere può dirsi nuova, altro non è, che di richiamare l'attenzione della Gioventù e d'invaghirla al Disegno, cotanto necessario al progresso delle Arti che i Greci credettero espediente di obbligare per legge i Giovani allo studio di esso prima d'ogni altra Facoltà. Se adunque la MAESTÀ VOSTRA si degnerà di riceverla sotto la sua protezione, non solo verrà in tal guisa a promuovere indirettamente il fondamento di tutte le Arti, ma assicurerà altresì l'Autore di un felice

incontro presso il Pubblico, e l'animerà a preparare altri Rami tendenti sempre a facilitare l'Arte difficile del Disegno. Con tale fiducia si protesta Egli colla più profonda venerazione e rispetto

DI VOSTRA MAESTÀ

Genova : : : :

Umilissimo Fedelissimo Servitore e Suddito

ANTONIO GABALDON

Bibliografia

- Albiac Blanco, María Dolores (1998): *El conde de Aranda. Los laberintos del poder*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Alfieri, Vittorio (1977): *Vita*, Milano: Garzanti.
- (1984): *Scritti politici e morali. III*, Asti: Casa d'Alfieri.
- (1996): *Della tirannide. Del principe e delle lettere. La virtù sconosciuta*, Milano: Rizzoli.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (1992): "La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia", en: *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 119-135.
- Barbolani, Cristina (1989): "Cabanyes, traduttore di Alfieri", en: *Actas del VI Simposio de Literatura general y comparada*, Granada: Universidad, pp. 239-244.
- (1997): "En torno a las traducciones de Alfieri en España", en: *I quaderni di Gaia*, VIII, 11, pp. 111-120.
- Batlloiri, Miguel (1966): *La cultura hispanoitaliana de los Jesuitas expulsos. Españoles, hispanoamericanos, filipinos*, Madrid: Gredos.
- Binni, Walter (1980 [1963]): *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari: Laterza.
- Bruni, Arnaldo (1998): *Introduzione a Monti*, Vincenzo: Aristodemo, Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda.
- Calvo Rigual, Cesáreo (1998): "Dos traducciones de *Oreste* de Vittorio Alfieri: notas para su estudio", en: Joaquín Espinosa Carbonell (ed.): *El teatro italiano*, Valencia: Universidad, pp. 131-139.
- Colombo, Angelo (1997): "Tiraboschi e il Monti tragediografo", en: Anna Rosa Venturi Barbolini (ed.): *Girolamo Tiraboschi. Miscellanea di studi*, Modena: Biblioteca Estense Universitaria, pp. 27-62.
- Fabbri, Maurizio (1992): "I gesuiti espulsi in Italia e la polemica sulla tradizione poetica spagnola. L'opera di Giambattista Conti", en: *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 145-163.

- Felici, Lucio (1984): "Letteratura e teatro nella Roma di Pio VI", en: Giorgio Petrocchi (ed.): *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 155-173.
- Fernández de Moratín, Leandro (1830-31): *Obras dadas a la luz por la Real Academia de la Historia*, Madrid: Aguado.
- Giuntella, Vittorio Emanuele (1984): "Potere e cultura nella Roma del Settecento: la questione teatrale", en: Giorgio Petrocchi (ed.): *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 9-25.
- Gotor, José Luis (1992): "José Nicolás de Azara, editor de clásicos con Bodoni", en: *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 87-119.
- Lefevère, André (1995): "Introduction: Comparative Literature and Translation", en: *Comparative Literature* 47, pp. 1-10.
- Mari, Michele (1988): "Tiraboschi e Bettinelli: un'amicizia erudita", en: *Giornale Storico della letteratura italiana*, CLXV, 530, pp. 250-272.
- Molina Castillo, Fernando (1997): *Edición crítica de Le rivoluzioni del teatro musicale italiano de Esteban de Arteaga*, Sevilla: Universidad (Tesis doctoral).
- Muscetta, Carlo (1953): *Introduzione e nota bibliografica* a Monti, Vincenzo: *Opere*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Racine, Louis (1791): *La religión, poema de Louis Racine en seis cantos. Traducido al castellano en verso endecasílabo por el teniente coronel D. Bernardo María de la Calzada*, Madrid: Imprenta de Jerónimo Ortega e Hijos de Ibarra.
- Raimondi, Ezio (1984): "Alfieri 1782: un teatro terribile", en: Giorgio Petrocchi (ed.): *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 73-105.
- Romagnoli, Sergio (1984): "Teatro e recitazione nel Settecento", en: Giorgio Petrocchi (ed.): *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 25-39.
- Rossi, Giuseppe Carlo (1964): "Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia", en: *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, pp. 71-116.
- Scheible, Hartmut (1984): "Goethe a Roma", en: Giorgio Petrocchi (ed.): *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 217-245.